



## LITERARISCHE BESPRECHUNGEN.

### ALBRECHT DÜRER. \*)

VON GUSTAV VON BEZOLD.

An Lebensbeschreibungen Albrecht Dürers ist nachgerade kein Mangel mehr, wenngleich die klassische Biographie unseres größten Malers auch nach Thausing noch zu erwarten bleibt. Die letzten Dezennien haben uns neben Thausings gründlichem Buch drei nach Anlage und Umfang ähnliche Lebensbeschreibungen Dürers gebracht von L. Kaufmann (1880), von Anton Springer (1892) und von M. Zucker (1899). Kaufmanns Buch ist im Auftrage der Görres-Gesellschaft geschrieben und sucht neben Beibringung des Biographischen und Würdigung der Werke die Frage nach Dürers religiösem Bekenntnis in katholischem Sinn zu lösen. Springers Dürer, seine letzte Arbeit ist nur zu teilweisem Abschluss gekommen. Sie ist auf einen allgemeineren Teil, die Biographie und die Würdigung der Werke, und auf einen speziellen, kunstgeschichtliche Erörterungen einzelner Fragen angelegt. Springer konnte nur den ersten vollenden. Dieser zeigt Springers schriftstellerisches Können in hellem Licht, sichere Beherrschung des Gegenstandes und hohe formale Begabung wirken zusammen, das Buch ist ein Kunstwerk, das das Interesse des Lesers von Anfang bis zu Ende wach erhält.

Dürers Stellung zur Reformation ist kontrovers, Katholiken und Protestanten nehmen ihn für sich in Anspruch. Nachdem die Görresgesellschaft vorangegangen war, wollte der Verein für Reformationsgeschichte nicht zurückbleiben mit einer Biographie Dürers, in der die Zugehörigkeit des Meisters zur protestantischen Kirche nachgewiesen wird. Mit der Bearbeitung wurde Professor Dr. Zucker, Bibliothekar der Universität Erlangen betraut, ein genauer Kenner der Werke Dürers, der schon 1886 eine Arbeit über Dürers Stellung zur Reformation gegeben hat. Gleich im Voraus sei bemerkt, daß sich der konfessionelle Standpunkt des Verfassers nicht vordrängt. Die Untersuchung über das Bekenntnis Dürers ist einem eigenen Kapitel zugewiesen, sachlich und für den Unbefangenen überzeugend geführt und die Polemik — vielleicht von einzelnen Ausdrücken abgesehen, maßvoll.

Die Schriften des Vereines für Reformationsgeschichte sind mehr oder minder alle Volksschriften, auch Zuckers Buch verfolgt die Absicht, die Kenntnis Dürers in weitere Kreise zu tragen, die der Kunstforschung fern stehen. Er will eine Vorstellung geben von dem Entwicklungsgang und dem reichen Schaffen Dürers und den Leser geneigt machen, vorurteilslos auf die Schöpfungen des großen deutschen Meisters einzugehen.

Die Anordnung gruppiert sich, wie bei Kaufmann und Springer, nach den drei Hauptperioden in Dürers Leben und künstlerischer Entwicklung. Die ersten Kapitel behandeln die Jugend und die Lehrzeit mit Einschluss der ersten Reise nach Venedig. Daran schließt sich die Besprechung der Arbeiten Dürers bis zum Jahre 1504. Auf die

\*) Albrecht Dürer von M. Zucker. Schriften des Vereines für Reformationsgeschichte. XVII. Jahrgang. Vereinsjahr 1899—1900. Halle a. S. Max Niemeyer. 184 SS. 6 Mark. Die Illustrationen sind uns vom Herrn Verleger freundlichst zur Verfügung gestellt worden.

Erzählung der zweiten Reise nach Venedig folgt die Erläuterung der von 1506 bis 1520 erschienenen Werke. Dann folgt die Reise nach den Niederlanden und die Besprechung der nach dieser noch entstandenen Gemälde und Stiche, sowie der theoretischen Studien und der Stellung Dürers zur Reformation. Es sind eine schlichte Erzählung des Lebensganges und gewissenhafte und zartsinnige Kommentare zu Dürers Werken. Das Buch ist aus gründlicher Kenntniss des Werkes Dürers und der reichen Dürer-Litteratur heraus geschrieben, aber es vermeidet ein zu tiefes Eingehen auf kritische Untersuchungen, zu welchen Dürer ja noch reichlich Gelegenheit bietet. Es ist im besten Sinne populär.

Die Quellen zur Biographie Dürers und namentlich zur Erkenntnis seines Entwicklungsganges bis etwa zum Jahre 1500 sind ungenügend. Er selbst berichtet, daß ihn sein Vater in seinem Handwerk, der Goldschmiedekunst unterwies, daß er aber mehr Lust zur Malerei hatte. Der Vater gab nach einigem Widerstreben nach und brachte ihn 1486 auf drei Jahre zu Michel Wohlgemuth in die Lehre. »In der Zeit verliehe mir Gott Fleiß, daß ich wohl lernete. Aber ich viel von seinen Knechten leiden mußte. Und da ich ausgedient hatte, schickt mich mein Vater hinweg, und bliebe vier Jahr aufsen, bis daß mich mein Vater wieder fodert. Und als ich im 1490 Jahr hinwegzog nach Ostern, darnach kam ich wieder, als man zählt 1494 nach Pflingsten.«

Wir wissen, daß Dürer nach Colmar ging, um bei Martin Schongauer zu arbeiten, diesen aber nicht mehr am Leben traf, indes nahmen ihn dessen Brüder freundlich auf. 1492 war er in Basel und arbeitete dort an Vorlagen für den Holzschnitt. Es werden ihm neuerdings zahlreiche Holzschnitte in den Baseler Verlagswerken jener Zeit zugeschrieben und ebenso eine Anzahl Vorzeichnungen auf Holzstöcken im Museum zu Basel, welche nicht geschnitten wurden. Zucker verhält sich zweifelnd gegenüber diesen Zuschreibungen. Gewiß ist es schwierig, das Jugendwerk eines noch unfertigen Künstlers rein nach stilistischen Anhaltspunkten zu konstituieren, die Zuschreibungen dieser Arbeiten an den jungen Dürer hat aber doch einen ziemlichen Grad von Wahrscheinlichkeit. Man hat noch andere Wandärziele für die Jahre 1490 bis 1494 nachzuweisen gesucht, Krakau, Köln, Venedig; für die ersteren liegen indes keine irgend zureichenden Gründe vor und die erste Reise nach Italien wird mit größerer Wahrscheinlichkeit in das Jahr 1495 gesetzt. Sie ist umstritten, wird aber von Zucker mit Recht als eine feststehende Thatsache betrachtet. Wodurch sie veranlaßt war, wird sich kaum mehr aufklären lassen. Mit dieser Reise darf Dürers Lehrzeit als abgeschlossen betrachtet werden, nun tritt er uns als fertiger Meister entgegen.

Die hohe Begabung Dürers lassen schon die wenigen Zeichnungen, die sich aus seiner Jugend, aus der Zeit vor dem Eintritt in Wohlgemuths Werkstatt erhalten haben, erkennen. Schon die älteste, das Selbstporträt des dreizehnjährigen Knaben vom Jahre 1484 zeigt nicht gewöhnliche technische Fertigkeit in der Führung des Stifts und trotz einiger Fehler in der Zeichnung, eine merkwürdige Sicherheit im Erfassen des Charakteristischen.

In Wohlgemuths Lehre hat er sich dann die Technik der Zeichnung und der Ölmalerei und wohl auch die knorrige Härte der Formgebung angeeignet, die ihm Zeit lebens geblieben ist. In der großen Werkstatt Wohlgemuths gab es reichlich Gelegenheit zu technischer Ausbildung. An welchen Werken Dürer beteiligt war, wissen wir nicht. Das Bildnis seines Vaters von 1490 in den Offizien zu Florenz läßt erkennen, was er als Maler bei Wohlgemuth gelernt hat. Es ist ein sehr ansprechendes frisch aufgefaßtes und trefflich modelliertes Porträt. Gewisse Einzelheiten, die Dürer auch später liebte, wie die sorgfältige Behandlung der Haare und die Spiegelung des Fensters in der Pupille finden sich schon hier. Auch das starke Zurücknehmen der Nasenwurzel, das wir an späteren Porträts Dürers häufig wahrnehmen, ist, wenn auch nicht in auffälliger Weise, zu bemerken. Wenn es bei aller Sorgfalt der Naturbeobachtung noch nicht die frappierende Charakteristik späterer Bildnisse Dürers hat, so ist es doch ein sehr achtenswertes Werk, das innerhalb der Nürnberger Schule seinen Platz mit Ehren behauptet.

Die große Reihe der Holzschnitte für Baseler Verleger — angenommen, sie seien sicher Dürers Werk — ist Gelegenheitsarbeit, an welche der höchste Maßstab nicht gelegt werden darf, unter den Holzschnitten des spätesten XV. Jahrhunderts nehmen sie aber einen hohen Rang ein. Es sind ganz oberdeutsche Arbeiten, an welchen auswärtige Anklänge nicht wahrzunehmen sind. Wichtiger für Dürers Entwicklungsgang sind die Eindrücke, die er in Italien empfangen hat. Dürer hat die Renaissance nicht so vollständig aufgenommen wie Holbein, aber doch weisen die Architektur motive in der grünen Passion, im Marienleben, so frei sie gestaltet sind, auf die eigene Anschauung von Renaissancebauten hin. Formale Zusammenhänge mit italienischer Kunst in der Behandlung der Körperformen finden sich mehrfach in Dürers Bildern und Zeichnungen aus jener Zeit. Auch das Colorit einiger seiner frühen Bilder, namentlich des Dresdener Altars und des Porträts Friedrich des Weisen ist aus der oberdeutschen Malerei nicht zu erklären. Solche Farbenakkorde waren der deutschen Kunst fremd; man geht kaum fehl, wenn man seine Vorbilder in den Eremitani zu Padua oder im Archivio notarile zu Mantua sucht. Dafs hier italienische Erinnerungen nachklingen, geht auch daraus hervor, dafs Dürer die coloritischen Eigenheiten dieser Gemälde nicht festhält, sondern bald wieder das mit Lokalfarben arbeitende oberdeutsche Colorit aufnimmt.

Auf die Frage der Proportionen des menschlichen Körpers ist Dürer erst später gekommen (allerdings schon in dieser Epoche aber wohl nicht in Italien, sondern durch Jacopo de Barbari), ob aber nicht seine Kompositionsweise schon in der Apokalypse italienische Einwirkungen verrät, wäre näher zu untersuchen.

Nach seiner Heimkehr nach Nürnberg und seiner Verheiratung hat Dürer mehr für den Kupferstich und Holzschnitt gearbeitet und gezeichnet als gemalt. Noch scheint die Kunstanstalt Michel Wohlgemuths alle bedeutenden Aufträge festgehalten zu haben. In sechs Kapiteln bespricht Zucker die Apokalypse (Fig. 1), die Passionsdarstellungen mit Einschluss der etwas späteren Kupferstichpassion, das Marienleben, die erste Epoche der Thätigkeit als Kupferstecher, die Gemälde bis 1504 und die Einwirkung von Traditionen aus dem Altertum. Am gelungensten sind die schönen Kapitel über die Holzschnittfolgen.

Dürer steht mit diesen Werken schon hoch über seinen Zeitgenossen, wie in seinem technischen Können und der Fähigkeit klar und übersichtlich zu komponieren, so noch mehr an Reichtum und Kraft der Phantasie und an Tiefe der Empfindung. Er hat viel zu sagen und er bringt alles, was er sagt, treffend zum Ausdruck.

Im Spätherbst 1505 reiste Dürer zum zweiten Male nach Venedig und blieb dort bis in das Jahr 1507. Die Veranlassung zur Reise ist nicht bekannt. In Venedig erhielt er bald nach seiner Ankunft von den dortigen Deutschen den Auftrag, ein Altarbild für die Kapelle San Bartolommeo beim Fondaco dei Tedeschi zu malen, er berichtet dies seinem Freund Wilibald Pirckheimer am 6. Januar 1506. Er hoffte das Bild bis Ostern fertig zu stellen, aber die Vollendung nahm ihn bis zum September in Anspruch. Das Bild erregte selbst in Venedig Aufsehen. Noch in des Malers Werkstatt besichtigten es der Doge und der Patriarch und die Maler bekannten, sie hätten schönere Farben nie gesehen.

Das Bild ist das Rosenkranzfest, das heute im Besitze des Klosters Strahow in Prag ist, leider in traurigem Zustande. Die Komposition ist symmetrisch, die Hauptfiguren, Maria, Papst Julius II. und Kaiser Maximilian bilden eine pyramidale Gruppe, zu den Seiten knien zahlreiche Teilnehmer an dem Feste. Dürer selbst steht mit einem Begleiter hinter denselben; im Hintergrund ist eine Stadt am Fuß eines steilen Berges sichtbar. Die ursprüngliche Farbenwirkung ist nicht mehr zu beurteilen, das Bild ist fast ganz übermalt.

Dagegen ist die Madonna mit dem Zeisig in der Berliner Gemädegalerie (Nr. 557 f.), gleichfalls im Jahre 1506 in Venedig gemalt, wenn auch nicht frei von Erneuerungen, im Ganzen wohl erhalten. Sie steht dem Rosenkranzfest nahe und läfst auch auf dessen coloristische Behandlung Schlüsse zu. Die Lokalfarbe herrscht im ganzen Bilde, aber die einzelnen Farben sind trefflich verteilt und gegeneinander gestellt und tragen nicht wenig zu der anmutigen, fröhlichen Gesamtwirkung des reizenden Bildes bei. Das

geschlossene Colorit der Venezianer ist gar nicht angestrebt, die sinnliche Schönheit der einzelnen Farben ist betont und sie ist denn wirklich eine solche, dafs sie auch den Venezianern Eindruck machen konnte. Unserer Farbenempfindung allerdings entspricht



Fig. 1. Die vier Engel vom Euphrat erschlagen das dritte Teil der Menschen.  
Holzschnitt aus der „Heimlichen Offenbarung Johannis“ von 1498.

sie nicht mehr vollständig. Wir stellen ein Bild, wie das herrliche Frauenporträt der Berliner Gallerie (Nr. 557 G.), das nur in Venedig entstanden sein kann, coloristisch höher. Es verrät ein intimes Eingehen auf die venezianische Weise und beweist, wie schon der

Dresdener Altar und das Bildnis Friedrich des Weisen, das Dürer dem Malerischen im engeren Sinne keineswegs unzugänglich war. Auch die kleine Kreuzigung in Dresden kann hiefür herangezogen werden. Zucker setzt sie gleichfalls in die Zeit des Aufenthaltes in Venedig, sie dürfte indes wohl einige Jahre früher entstanden sein (vgl. Max Friedländer im Jahrbuch der kgl. preussischen Kunstsammlungen 1899 S. 266.)

Dürer befand sich wohl in Venedig, es fehlte ihm nicht an anregendem Umgang, nicht an Anerkennung und Ehren, ja der Rat bot ihm einen Jahresgehalt von zweihundert Dukaten, um ihn dauernd in Venedig zu halten. Dürer lehnte ab, wiewohl er klar erkannte, was er damit aufgab.

Wie er der Heimat treu blieb, so hat er auch seine eigene Kunstweise in Venedig unentwegt festgehalten. Innerhalb derselben aber hat ihn der Aufenthalt in Venedig mächtig gefördert. Seine Zeichnung erreicht hier die freie Gröfse, in der er nicht übertroffen worden ist, die Auffassung der Formen hat sich gehoben und geklärt, er strebt nach Einfachheit und baut seine Kompositionen streng gesetzmäfsig auf. Auch theoretischen Studien über die Proportionen des menschlichen Körpers und über die Gesetze der Perspektive widmet er sich mit Eifer und sie nehmen in seinen späteren Jahren einen immer breiteren Raum ein. Man nimmt die Einwirkungen Lionardos hiefür in Anspruch. Ich kann diese Frage nicht beurteilen.

Unter den Gemälden, welche Dürer nach seiner Rückkehr geschaffen hat, sind einige seiner Hauptwerke. Die zwei Tafeln, Adam und Eva im Prado Museum zu Madrid dürften 1507 noch in Venedig entstanden sein. Der Eva und der Madonna mit dem Zeisig liegt das gleiche Kopfmodell zu Grunde. Ich mufs bekennen, das sie in ihrer künstlerischen Wirkung die hochgespannten Erwartungen, mit welchen ich an sie herantreten bin, nicht ganz erfüllt haben. Es ist in der Haltung der Figuren eine etwas gesuchte Grazie, die Dürer sonst fremd ist. Rein formal betrachtet sind die beiden Gestalten allerdings sehr schön.

In den Jahren 1508 und 1509 entstand der Heller'sche Altar (Fig. 2 und 3) für die Predigerkirche in Frankfurt, als Komposition der Höhepunkt von Dürers Schaffen; 1511 wurde der Altar für die Kapelle des Landauer Bruderhauses mit dem Allerheiligenbild vollendet, das jetzt in den Hofmuseen in Wien bewahrt wird. Die ersten Ideen dieser Komposition gehen in das Jahr 1508 zurück. Die Komposition des figurenreichen Bildes ist streng symmetrisch, etwas überfüllt. Unten öffnet sich der Blick in eine weite Landschaft. Das Bild enthält eine Fülle der herrlichsten Einzelheiten. Der feierlichen Anordnung entspricht das lichte, festliche Kolorit. Es gilt von ihm das Gleiche wie von dem der Madonna mit dem Zeisig, die Freude an der Farbe nicht am Ton herrscht vor, es ist für unser Gefühl zu bunt.

1512 vollendete Dürer die Bilder der Kaiser Karl des Grofsen und Sigismund. Den Typus des ersteren hat er schon im Allerheiligenbilde aufgestellt und hier nochmals in einer grofsartigen, wenn auch etwas schematischen Einzelfigur durchgeführt. Dem gewaltigen Herrscher gegenüber erscheint der porträtmäfsig behandelte Sigismund ziemlich untergeordnet.

In diese Zeit und zwar schon in das Jahr 1508 fällt das unerfreuliche Bild der Marter der Zehntausend, in der Gallerie zu Wien, dessen Vorzüge nur in der Behandlung liegen.

Als Dürer im Jahre 1508 die Himmelfahrt Mariä vollendet hatte, schrieb er an Jakob Heller, Niemand solle ihm mehr vermögen, eine Tafel mit soviel Arbeit noch zu machen. Er käme dabei zu Schaden. Darum will er jetzt seines Stechens auswarten. Es ist freilich nur ein Ausdruck des Unwillens und kurz darauf ist Dürer an dem Allerheiligenbild thätig, aber er hat doch in den folgenden zehn Jahren nicht viel und namentlich keine figurenreichen Bilder gemalt und seine Maltechnik wird eine andere, weniger sorgfältige. War es wirklich dauernde Unlust am Malen und nicht der Mangel an entsprechenden Aufträgen, der auf die Zeit freudigster Thätigkeit eine nahezu völlige Abwendung von der Malerei folgen liefs?

Dürer hat zunächst seine grofsen Holzschnittfolgen abgeschlossen und neu herausgegeben und dann neues für den Holzschnitt und Kupferstich geschaffen, darunter die

berühmten tiefsinnigen Blätter, Ritter, Tod und Teufel, die Melancholie, Hieronymus im Gehäuse und den großen Holzschnitt der heiligen Dreifaltigkeit. Sie sind von Zucker



Fig. 2. Himmelfahrt Mariä.  
Gemalt i. J. 1508/9 für den Kaufmann Heller in Frankfurt.

eingehend und sachgemäß besprochen. Das XII. Kapitel ist den Arbeiten für Kaiser Maximilian, dem Gebetbuch, dem Triumphzug und der Ehrenpforte gewidmet. Ein

großer Künstler wird auch undankbaren Aufgaben etwas abgewinnen, ja die Schwierigkeit wird vielleicht seine Erfindungskraft besonders reizen, so bietet denn das Gebetbuch wirklich eine erstaunliche Fülle der reizendsten Darstellungen in leichter und sicherer Federzeichnung, aber der Triumphzug bleibt eine frostige Allegorie und aus der Ehrenpforte war vollends nichts zu machen. Dürers Sache war die Architektur überhaupt nicht; Hans Holbein hätte wohl einen anderen Triumphbogen entworfen, wenn er damals

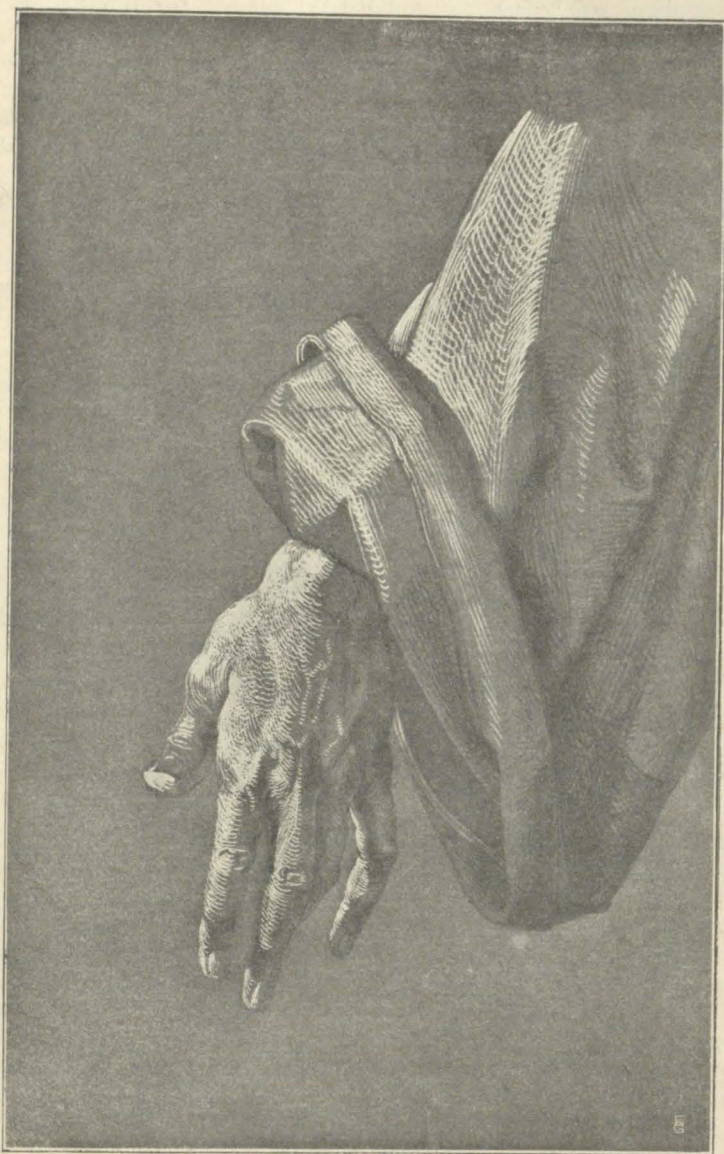


Fig. 3. Studie zur Himmelfahrt Mariae.

schon thätig gewesen und zu der Aufgabe herangezogen worden wäre. Aber die Aufgabe selbst mit ihrer Überfülle von genealogischen und historischen Beziehungen schloß eine wirklich einheitliche Lösung im Vornherein aus. Und wenn das Werk im Einzelnen viel Schönes bietet, so bleibt doch die Mühe zu bedauern, die Dürer auf diese undankbare Aufgabe verwendet hat. Wufste der Kaiser dem größten deutschen Maler keine

besseren Aufträge zu erteilen, so hätte er ihn besser gar nicht beschäftigt. Auch die Verhältnisse in Nürnberg waren nicht dazu angethan, Dürer viele Anregungen zu bieten und große Aufträge Seitens der Stadt oder reicher Bürger blieben vollends aus. Seine Produktivität geht denn auch in den nächsten Jahren zurück. Da brachte die Reise nach den Niederlanden im Jahre 1520 einen neuen Aufschwung.

Kaiser Maximilian hatte Dürer für die Arbeiten am Gebetbuch, der Ehrenforte und dem Triumphzug ein Leibgeding von 100 Gulden aus der Nürnberger Stadtsteuer angewiesen und ihm 1518 weiter eine Anweisung auf 200 Gulden gegeben, welche 1519 fällig war, er war aber vor der Auszahlung gestorben. Nun weigerte die Stadt die Auszahlung und verlangte dafür wie für das bisherige Leibgeding eine Bestätigung Karl des V. Da nun Karl V. nach den Niederlanden kam, beschloß Dürer, ihn dort aufzusuchen und seine Angelegenheiten vorzutragen. Das war die äußere Veranlassung zur Reise. Geschäftliche Interessen kamen dazu. Dürer reiste am 12. Juli 1520 von Nürnberg ab, diesmal in Begleitung seiner Frau und einer Magd. Die Reise ging über Bamberg, Frankfurt und Köln nach Antwerpen. Das Tagebuch, das Dürer auf dieser Reise führte, ist abschriftlich erhalten und gibt uns ziemlich genauen Einblick in den Verlauf der Reise. Allerdings notiert Dürer manches, was wir leicht missen könnten und verschweigt anderes, was für uns von Wichtigkeit wäre, aber bei alledem bleibt das Tagebuch eines der wichtigsten Dokumente zu seiner Lebensgeschichte.

Die Bestätigung des Leibgedings erhielt er in Köln, wohin er von Antwerpen gereist war, am 12. November 1520, auf die 200 Gulden mußte er verzichten. In Antwerpen wie in anderen Städten wurde er von allen Seiten, namentlich aber von den Malern aufs Höchste geehrt und an künstlerischen Anregungen fehlte es nicht; er besichtigt überall die Werke der großen Meister des vorigen Jahrhunderts, mehr noch förderte ihn der Umgang mit den Lebenden. Dürers Vortrag wird malerisch. Ein Versuch in dieser Richtung, der noch nicht völlig geglückt ist, ist das Bildnis Bernhards von Orley in Dresden. Ein zweites zeigt die volle Meisterschaft. Es ist das als Hans Imhoff bezeichnete Porträt von 1521 im Museum des Prado zu Madrid (Fig. 4). Das Bild ist in mehr als einer Hinsicht das Höchste, was Dürer im Porträt erreicht hat. Nie wieder hat er einen Kopf so eindringlich aufgefaßt und so lebensvoll wiedergegeben, selbst nicht in den schönen Bildnissen seiner letzten Jahre. Was aber noch mehr in Verwunderung setzt, das ist die bei allem Eingehen aufs Einzelne freie und breite, im höchsten Sinne malerische Behandlung. Das konnte 1521 auch kein Niederländer besser machen. Wer Dürer als Maler würdigen will, muß dieses Bild gesehen und studiert haben.

Thausing sucht zu beweisen, daß das Bild in Nürnberg und nicht in den Niederlanden gemalt sei. Es ist das eine Frage, welche nicht mit völliger Sicherheit gelöst werden kann. Aber Thausings Argumente, es sei keine Malerei mit geliehenen Farben und fremder Palette, sind nicht zwingend. Gute Farben und Pinsel gab es auch in den Niederlanden und der Aufenthalt in Antwerpen war lang genug zur Ausführung eines sorgfältig gemalten Porträts. Daß Dürer dort Bildnisse gemalt hat, berichtet er selbst. Für die Ausführung in den Niederlanden spricht der Stil des Bildes mit ziemlicher Bestimmtheit, der nicht Nachklänge, sondern unmittelbare Einwirkungen der niederländischen Malerei zeigt. Auch der Umstand, daß das Bild früh nach Spanien gekommen sein muß (bei uns erhalten sich Ölgemälde nicht so unversehrt), spricht dafür, daß es nicht von Nürnberg, sondern von den Niederlanden nach Spanien kam. Wäre es das Bildnis Hans Imhoffs, so wäre es wohl in dem Inventar der Imhoff'schen Kunstkammer erwähnt, das ist aber nicht der Fall.

Doch die Frage, ob dieses Bild in den Niederlanden oder erst in Nürnberg gemalt ist, ist nicht von primärer Bedeutung, wichtiger ist es zu sehen, ob Dürer, ein Fünfzigjähriger, noch dauernden Gewinn für seine Kunst aus den niederländischen Anregungen gewonnen hat. Und dem ist so, Dürers Vortrag bleibt von der niederländischen Reise an freier und einfacher als vorher, die malerische Behandlung schwindet nicht völlig, wenn sie auch nicht auf der ausnahmsweise erreichten Höhe bleibt.



Auch in Antwerpen hatte man gesucht, Dürer festzuhalten. Es war ihm ein Gehalt von dreihundert Philippsgulden nebst einem eigenen Hause geboten und alle Arbeiten sollten noch besonders bezahlt werden, aber die Liebe zur Heimat überwog, im Sommer 1521 kam er nach Nürnberg zurück, um sofort wieder die Kleinheit der dortigen Verhältnisse zu empfinden. Der Rathaussaal sollte neu gemalt werden. Die Entwürfe wurden Dürer übertragen, mit der Ausführung aber wurden untergeordnete Maler betraut, welche nach der Malertaxe arbeiteten. An der nördlichen Wand des Saales sind drei große Gemälde, die Verleumdung, der Triumphzug Maximilians und zwischen beiden der Pfeiferstuhl, eine ganz realistische Scene zwischen zwei Allegorien. Es fehlt diesen Bildern die für monumentale Gemälde unerläßliche Anpassung an den Raum. Wie weit dieser Mangel

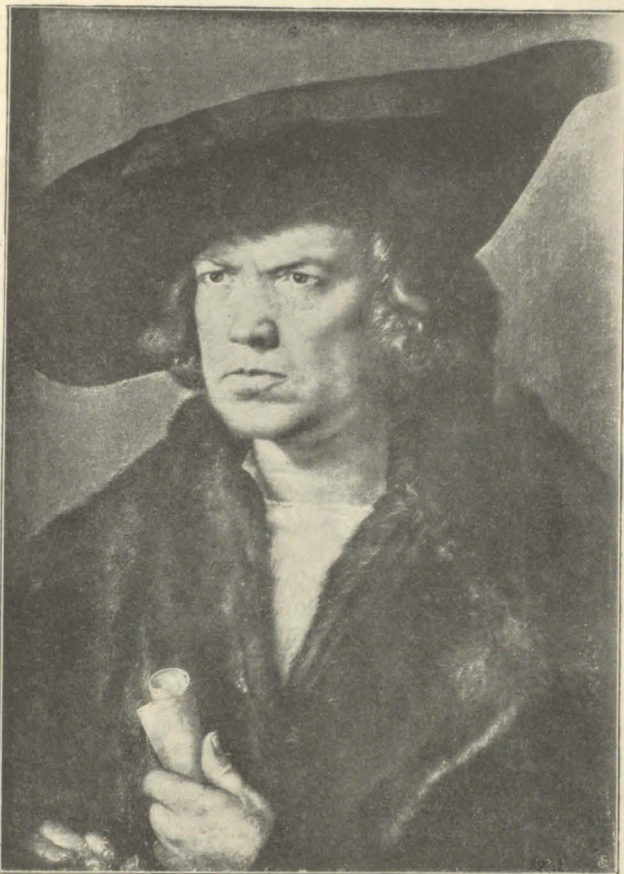


Fig. 4. Männliches Porträt im Museo del Prado zu Madrid.

Dürer zur Last fällt, ist kaum mehr zu entscheiden. Die erste Skizze zur Verleumdung (Federzeichnung von 1522 in der Albertina) ist eine wohl angeordnete friesartige Komposition, in der Ausführung sind die Gruppen weiter auseinander gerückt, um den Raum zu füllen, aber es ist damit nur erreicht, daß er überhaupt nicht gefüllt ist, das Bild erscheint zusammenhanglos. Auch der Triumphzug ist dem Raume nur ungenügend angepaßt. Am lustigsten sind noch die Pfeifer auf ihrem Balkon. Dürer machte an der ganzen Aufgabe, die er nicht ausführen sollte, wenig Freude haben.

Er hat überhaupt nach der niederländischen Reise nicht mehr viel gemalt. Was er noch gemalt hat, sind zumeist Porträts. Das bedeutendste ist das des Hieronymus Holzschuher von 1526 in der Berliner Gallerie; in der charakteristischen Auffassung steht es dem Bild von 1591 in Madrid nahezu oder vollkommen gleich, in der technischen Aus-

führung kommt es ihm nahe, aber die Behandlung ist doch mehr plastisch zeichnerisch als spezifisch malerisch. In letzterer Hinsicht steht vielleicht das Porträt des Ratsherrn Jakob Muffel noch etwas höher. Neben den Gemälden stehen einige treffliche Porträts in Kupferstich und Holzschnitt (Fig. 5). Dürer hat nicht die ruhige, fast kühle Objektivität Holbeins, er bleibt in der Wiedergabe der Formen immer etwas eckig, aber er erfasst die gesamte Persönlichkeit weit tiefer als dieser. Zucker macht hierüber einige feine Bemerkungen.



Fig. 5. Willibald Pirckheimer.  
Kupferstich v. J. 1524.

1526 vollendete Dürer auch die zwei Tafeln mit den Gestalten der vier Apostel, jetzt in der Pinakothek zu München. Zucker tritt hier mit Eifer dafür ein, daß Dürer in diesen vier Gestalten die vier Temperamente dargestellt habe. Ich will diese Frage nicht näher untersuchen, denn ich halte sie für überflüssig. Zugegeben, Dürer habe die vier Temperamente malen wollen, so hat er doch in der That etwas ganz anderes gemalt. Die vier Temperamente sind Abstrakta, deren allgemeiner Begriff sich in körperlichen Formen nur unvollkommen aussprechen läßt, die vier Apostel sind konkrete Persönlichkeiten voll des individuellsten Lebens. Eben darin und nicht darin, daß sie schattenhafte

Allgemeinheiten sind, beruht ihre nach Jahrhunderten unwiderstehliche Macht; eben darin bilden sie einen Höhepunkt der deutschen, einen Höhepunkt der neueren Kunst überhaupt.

Im Oktober 1526 stiftete Dürer die beiden Bilder auf das Nürnberger Rathaus. Das Begleitschreiben lautete: *Fürsichtig ehrber weis lieb Herren. Dieweil ich vorlengst geneigt wär gewest, Euer Weisheit mit meinem kleinwürdigem Gemäl zu einer Gedächtnus zu verehren, hab ich doch Solchs aus Mangel meiner geringschätzigen Werk unterlassen müssen, dieweil ich gewusst, dass mit denselben vor Euer Weisheit nit ganz wol hält mügen bestehn. Nachdem ich aber diese vergangen Zeit ein Tafel gemalt und darauf mehr Fleiss dann ander Gemäl gelegt hab, acht ich Niemand würdiger, die zu einer Gedächtnus zu behalten, denn Euer Weisheit. Derhalb ich auch dieselben hiemit verehr, unterthänigs Fleiss bittend, die wölle dies mein kleine Schenk gefällig und günstlich annehmen und mein gönstig lieb Herrn, wie bisher ich allweg gefunden hab, sein und bleiben. Das will ich mit aller Unterthänigkeit um Euer Weisheit zu verdienen geflissen sein. Euer Weisheit unterthäniger Albrecht Dürer.* — Der Rat der Stadt beschloß am 6. Oktober, das Geschenk anzunehmen, es der Stadt zu erhalten hat er nicht gewußt, schon nach hundert Jahren kamen sie an den Kurfürsten von Bayern.

Sieht man von dem Curialstil der Widmung ab, so erkennt man leicht, dafs sich Dürer des Wertes der Bilder wohl bewußt war, dafs er seiner Vaterstadt sein Bestes gab. Man erkennt auch, dafs er sein Ende nahen sah; als ein kranker Mann war er aus den Niederlanden zurückgekommen und hat sich nicht mehr erholt. Am 6. April 1528 endete er seine irdische Laufbahn.

Springer sagt in seinem Dürer, ein längeres Leben hätte den von Dürer hinterlassenen künstlerischen Schatz schwerlich vermehrt. Der Tausch des Malerkittels gegen den Gelehrtenrock war endgiltig vollzogen. Wir dürfen uns daher rühmen, dafs wir Dürers Werk vollendet besitzen.

Thatsächlich nehmen theoretische Arbeiten in den letzten Lebensjahren Dürers einen breiten Raum ein. Schon früh hatte er gesucht, sich über die theoretischen Grundlagen seiner Kunst Klarheit zu verschaffen. Um 1512—1513 trug er sich mit dem Plane, ein umfassendes Buch zu schreiben, das wir nach heutigem Sprachgebrauch als Lehrbuch der Malerei bezeichnen würden. Der Plan blieb liegen. Nach der niederländischen Reise aber nahm er die Studien wieder auf und brachte wenigstens einen Teil derselben, die Unterweisung der Messung mit Zirkel und Richtscheit und die vier Bücher menschlicher Proportion, sowie eine kleinere Schrift über die Befestigung von Städten, Schlössern und Flecken zum Abschluss. Diese Werke, namentlich die Proportionslehre gehen nun allerdings über den rein praktischen Zweck hinaus und zeigen, dafs die wissenschaftliche Erkenntnis für Dürer Selbstzweck geworden ist.

Ob aber theoretische Studien die künstlerische Produktivität Dürers dauernd zurückgedrängt haben würde, muß billig bezweifelt werden. Dürers künstlerische Entwicklung bewegt sich bis in seine letzten Lebensjahre in aufsteigender Richtung und von irgend welchen Nachlassen der schöpferischen Kräfte ist nichts wahrzunehmen. So möchte er denn wohl bei längerem Leben noch manches geschaffen haben. Da aber der Tod all seinem Schaffen und Wirken früh ein Ende gesetzt hat, ist diese Frage müßig, wohl aber hat eine andere ihre Berechtigung. Ist Dürer zu allseitiger, voller Entfaltung der ihm verliehenen Kräfte gelangt? Und diese Frage kann nicht in vollem Umfang bejaht werden. Dürer ist von dem intensivsten Studium der Natur ausgegangen und hat sich an demselben sein Leben lang weiter gebildet. So ist er denn einer der grössten Porträtmaler geworden. Er gibt in seinen Bildnissen mehr als die äußere Form, er gibt das ganze Wesen der Dargestellten. Dadurch ist er weiter befähigt, ideale Charakterfiguren von voller innerer Konsequenz zu schaffen, an die wir glauben, wie an lebende Persönlichkeiten. Solche sind die Apostelfiguren in Kupferstich und vor allem die vier Apostel in München, die mit Recht den höchsten Leistungen aller Malerei beigezählt werden.

Eine so intensive Ausgestaltung des Persönlichen drängt zur Einzelfigur. Dürer hat darin erreicht, was möglich war, ein Überbieten ist kaum denkbar. Allein sein Können war in der Schaffung einzelner großer Gestalten nicht beschlossen, Begabung

und Neigung waren ursprünglich auf die Darstellung bedeutender Vorgänge in strengen Kompositionen gerichtet. Die Himmelfahrt Mariae, das Rosenkranzfest, das Allerheiligengebilde sind solche Werke. Aber schon mehrere Blätter der Apokalypse gehören hierher, sie sind trotz des kleinen Maßstabes monumental. Um zu voller Wirkung zu kommen, verlangen solche Kompositionen einen großen Maßstab. Was wir von Kompositionen des großen Stils von Dürer haben, läßt wohl erkennen, daß er zur Monumentalmalerei berufen war, allein die Aufträge blieben aus und deshalb ist auch diese Richtung von Dürers Kunst nicht zu voller Entfaltung gekommen. Wenn Dürer mehr als einmal das Malen verschwört, so sind solche Aussprüche nicht durch die Vorliebe für Holzschnitt und Kupferstich, sondern durch den Mißmut über die kümmerlichen Verhältnisse veranlaßt, in Folge deren er keine Aufträge auf große Bilder erhielt, oder wenn er solche erhielt, so schlecht bezahlt wurde, daß er von langer aufopfernder Arbeit keinen Nutzen hatte.

So bilden denn Kupferstiche und Holzschnitte einen sehr großen Teil von Dürers Werk. Durch sie hat er auf das Volk gewirkt und ist volkstümlich geworden, wie kein zweiter deutscher Maler. Noch heute sind seine Blätter im Original oder in guten Nachbildungen in den Händen vieler. Mit Recht hat ihnen deshalb Zucker ausführliche Betrachtungen gewidmet.

Aber sein höchstes Können hat Dürer nicht im Kupferstich, sondern in der Zeichnung erreicht. Der Zeichner Dürer kommt bei Zucker wohl etwas zu kurz.

Dürers Zeichnungen sind schon technisch betrachtet von wunderbarer Schönheit (Fig. 3). Er führt die Feder, den Silberstift und die Reiskohle mit gleicher Meisterschaft, sein Strich ist breit und sicher, mit den einfachsten Mitteln werden die beabsichtigten Wirkungen erreicht. Dabei sprechen Dürers Zeichnungen die Gedanken mit packender Unmittelbarkeit aus. Zu ihrem vollen Erfassen ist ein gebildetes Auge erforderlich, wer sich aber den Blick für sie angeeignet hat, dem sind sie ein unversiegbarer Quell des edelsten Genusses. Sie sind neuerlich durch die Ausgabe Lippmanns, die den Originalen so nahe kommt, als es die heutige Reproduktionstechnik gestattet, zwar nicht weiten Kreisen, doch aber allen wohlhabenden Liebhabern zugänglich geworden.

Die Bedeutung eines Künstlers für spätere Jahrhunderte bemißt sich nach dem Verhältnis des allgemein Menschlichen zum zeitlich bedingten, das sich in seinen Werken offenbart. Manches ist uns an Dürer fremd geworden, ist veraltet; aber des Bleibenden ist unendlich mehr und seine Werke werden für alle Zeiten zu den herrlichsten Besitztümern der Menschheit zählen.

